إشكالية الزمن
فى النص السردى

عبد العالى بوطيب

«أسارع إلى القول، إن البناءات الزمنية هى فى الواقع سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى، أم في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان، غير أنها تلقي شيئا من الأضواء المزيلة للغموض، فينبغى أن نبدأ دائما بالدرجات الأولى» .

ميشال بوتور

يمكن اعتبار الزمن العنصر الأساسى المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لاباعتبارها الشكل التعبيرى القائم على سرد أحداث تقع فى الزمن فقط، ولا لأنها كذلك فعل تلفظى يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوالٍ زمنى، وإنّما لكونها بالإضافة لهذا وذاك تداخلاً وتفاعلاً بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة: «منها ما هو خارجي «externe» ومنها ما هو داخلى «interne» نصى محض » (١).

فلا غرابة إذن إذا ما وجدنا بعض المنظرين يعرّفون الرواية أنها فن يقوم على الزمن كالموسيقى، مقابل فنون المكان كالرسم والنحت. وحتى نبرز المعطيات المميزة لهذه الخاصية فى الخطاب الروائى سنكتفى باستعراض أنواع الأزمنة التى تلتقى وتتقاطع داخل فضاء النص السردى كما عددها أحد المنظرين، بمعنى أنه داخل خطاب استعراضى «un discours représentatif» لابد أولا من تمييز :

- زمن الحكاية «le temps de l'histoire» .
- زمن الكتابة «le temps de l'écriture» .
- وزمن القراءة «et le temps de la lecture» .

هذه الأزمنة الثلاثة تكون مثبتة فى النص، غير أنه بجانب هذه الأزمنة الداخلية «internes». توجد أيضا أزمنة خارجية «externes» يدخل معها النص فى علاقة، وهى :

- زمن الكاتب «le temps de l'écrivain».
- زمن القارئ «le temps du lecteur».
- وأخيرا الزمن التاريخى «le temps historique» (٢).

وبالرغم من كون العلاقات المتبادلة بين كل هذه الأصناف الزمنية هى التى تحدد الإشكالية الزمنية للخطاب الحكائى، فإنّ:

«الزمن الداخلى أو الزمن التخييلى هو الذى شغل الكتاب والنقاد على السواء ... لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها فى الرواية» (٣).

وهو ما سينصب عليه اهتمامنا نحن أيضا فى هذا العرض النظرى رغبة منا فى تلافى الإطالة. وأول خطوة عملية سنقوم بها فى هذا الاتجاه تتمثل فى تحديد دلالة كل من هذه الأزمنة الثلاثة الداخلية للنص السردى عامة، والروائى منه على الخصوص. يقول ميشال بوتور فى هذا الصدد:

«عندما نصل إلى حقل الرواية، ينبغى لنا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل: زمن المغامرة، وزمن الكتابة، وزمن القراءة» (٤).

فما الفرق بين هذه الأزمنة، وكيف تتقاطع فيما بينها داخل النص الحكائى ؟

١ ـ زمن الحكاية أو المغامرة (le temps de l'histoire):

هو أول مستوى زمنى يشد إليه اهتمام القارئ باعتباره الخيط الرابط بين الأحداث المحكية فى سيرورتها الدياكرونية من ماض لحاضر فمستقبل. إنه باختصار الزمن الخاص بالأحداث والوقائع المروية، مع الإشارة إلى أنّ مسألة إدراكه من قبل القارئ تختلف بين الصعوبة والسهولة تبعا لاختلاف أنواع المحكى « من محكيات غير مؤرخة (les récits non datés) لمحكيات مؤرخة (les récits datés) سواء بشكل صريح أو ضمنى» (٥).

٢ ـ زمن الكتابة (le temps de l'écriture):

ويتعلق الأمر هنا بالمدة الزمنية التى يتطلبها فعل سرد الأحداث وهو طبعا غير زمن الكاتب. هذا بالإضافة إلى أنه كما قال أحد المنظّرين : «ليس معطى سهلا كما يُعتقد للوهلة الأولى» (٦). على أنّ مسألة إدراكه قد تزداد صعوبة حين لاتوجد أية إشارة دالة على تاريخ الشروع أو الانتهاء من كتابة العمل المدروس، أو ما اصطلح عليه بـ « السرد غير المعلم narration non marquée» تمييزا له عن «السرد المعلم narration marquée» (٧). الذى يكون متضمنا إشارات دالة على تاريخ بداية ونهاية كتابته.

٣ ـ زمن القراءة (le temps de la lecture):

وهو لا يعنى طبعا زمن القارئ، بقدر ما يعنى المدة الزمنية التى سيحتاجها القارئ لإنجاز فعل قراءة عمل حكائى معين، وهى مدة قد تقصر أو تطول تبعا لحجم النص المقروء من جهة، ونوعية القراءة من جهة ثانية، أهى (عالمة أم عادية) (٨). وكذا بفعل الظروف النفسية التى يكون عليها القائم بفعل القراءة من جهة ثالثة. غير أنّ ما يميزه فى جميع الحالات كونه زمنا ذا اتجاه واحد يحدد إدراكنا لمجموع أحداث النص السردى.

هذه الأزمنة الثلاثة المشار إليها سابقاً، تفرض نفسها فى كل رواية، إنها تتقاطع بشكل أو بآخر لتكوّن مايسمى بزمن السرد فى خصوصياته العامة، بحيث يتخذ أشكالا متعددة ومختلفة، فهو تارةً يساير زمن الحكاية حتى إننا نشعر ونحن نقرأ العمل وكأننا نعيش الزمن كما هو فى الواقع، وتارةً أخرى يقفز على حقب

سابقة أو لاحقة للفترة الزمنية التى وصل إليها السرد، مما يجعله يكتسى طابعا معقدا يتطلب الكشف عنه مجهودات قد تعادل أو تفوق تلك التى يبذلها الكاتب فى خلقها وتركيبها ، لربط أحداث الرواية وشدّ بعضها ببعض :

« إن البناءات الزمنيـة هى فى الواقع من التعقيد المضنى، بحيث إنّ أمهر المخططات سواء أكانت مستعملة فى تحضير العمل الأدبى أم فى نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عديمة الإتقان» (٩) .

ولم لا! والأبعاد الثلاثة المكوّنة للزمن:

«ماض حاضر مستقبل، ذات بساطة جميلة، غير أن الكل يتعقد بمجرد ما نريد ربطها بالبنية الزمنية للغة ما» (١٠) .

وحتى نتمكن من تجاوز هذه الصعوبات، ولو بشكل نسبى، سنتبنى التصنيف الثلاثى الذى وضعه الباحث الفرنسى چيرار چنيت G. Genette أثناء استعراضه لخصوصيات هذا العنصر فى الخطاب الروائى، اعتبارا لعلاقات التماثل والاختلاف التى قد تربط زمن المغامرة أو الحكاية بزمن السرد أو الكتابة، وهى : الترتيب «L'ordre» الديمومة «la durée» والتواتر «la fréquence» (١١) .

١ ـ الترتيب أو النظام «L'ordre» :

ويتعلّق الأمر هنا بـ:

«العلاقات بين النظام الزمنى التتابعى للوقائع فى المتن الحكائى «la diégèse» والنظام الزمنى ـ المزيف «pseudo-temporel» لترتيبها فى المحكى »(١٢) .

أو بين زمن «المتن الحكائى» وزمن «المبنى الحكائى»(١٣) ، إن شئنا استعمال عبارات الشكلانيين الروس، وبالتالى ضبط ما يمكن أنْ يتولد عن ذلك من «تشويهات زمنية les déformations temporelles» (١٤). مع العلم أنّ كلمة «تشويه» هنا مستعملة فى غير معناها القدحى، إمّا بفعل خصوصية نقل ما هو مادى لما هو لسانى، أو ما يمكن أن نسميه بإرغامات الكتابة:

«فالكتابة تفرض عند التعبير تتابعاً فى الأفعال؛ فحادثان أو فعلان وقعا فى وقت واحد، لا يمكن أن يعرضا إلا واحداً بعد الآخر، على أن يشار لتزامنهما فى الوقوع بعبارة متواضع عليها (فى الوقت نفسه مثلا» (١٥) .

أى أنّ:

«التزامن فى الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع فى النص» (١٦) .

وإمّا بمحض إرادة الكاتب وحريته، كأن يقدم ما يشاء من أحداث ويؤخر الأخرى، ولم لا، والطابع الغالب على النصوص السردية عامة، والكلاسيكية منها على الخصوص، هو السرد اللاحق «la narration ultérieure» أو ما يسميه الشكلانيون الروس بالعرض المؤجل «exposition retardée» (١٧) . حيث لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية؛ أى بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائى كله ، مما يمنحه فرصة التلاعب به، ومن خلاله، بلذة القارئ ونهمه، تقديماً وتأخيراً، وفقاً لرغبته وهواه الخاصين . وبالمناسبة تجدر الإشارة لوجود أشكال أخرى من السرد، يعرضها برنار ڤاليط فى كتابه (استتيقا الرواية الحديثة) وهى بالإضافة للصنف السابق، السرد السابق "la narration antérieure". وهو ذو طابع تنبؤى لأنه يتعلق بالإخبار عما سيحدث مستقبلا، لذلك فهو نادر الاستعمال فى الروايات، لدرجة قد لا يتعدى معها بعض المقاطع الرؤيوية «visionnaires» أو روايات الخيال العلمى. والسرد المتزامن الآنى أو اللحظى «la narration simultanée» أوما

يسميه الشكلانيون الروس بالعرض المباشر exposition directe(١٨)، وهو السرد المساير زمنيا، أو مع تفاوت طفيف، لزمن الأحداث. والحالة النموذجية جداً لهذا النوع الثالث من السرد، هى كتابة المذكرات « journal » التى يفترض فيها أن تتم مساء كل يوم نود تسجيل أحداثه؛ مع ملاحظة أن هذه الأصناف السردية قد لا تنفرد فى أغلب الأحيان كل واحدة منها بعمل حكائى بعينه بقدر ما تتضافر جميعها لتشكل البنية السردية الكلية للعمل الواحد. وهكذا ينقلب نظام الحوادث المحكية ليتخذ مظاهر وأشكالا مختلفة، انطلاقاً من نقطة البداية التى يقع عليها اختيار السارد ، والتى فى ضوئها تنتظم باقى الحوادث الأخرى، ماضياً وحاضرا ومستقبلا:

«ولما كان لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإنّ الروائى يختار نقطة البداية التى تحدد حاضره، وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماض ومستقبل، وبعدها يستطرد النصّ فى اتجاه واحد فى الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح فى الزمن بين الحاضر والماضى والمستقبل» (١٩).

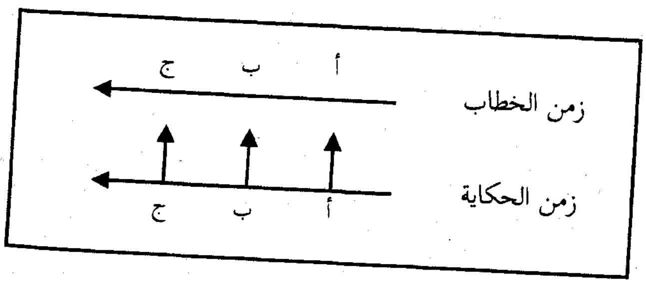
ويمكن إجمال المفارقات أو التحريفات الزمنية "les anachronies" (٢٠) الناجمة عن اندماج زمن الحكاية فى زمن السرد، فى ثلاثة احتمالات، أجمع عليها أغلب المنظرين ، وهى:

أ ـ حالة التوازن المثالى « le parallélisme idéal »(٢١)

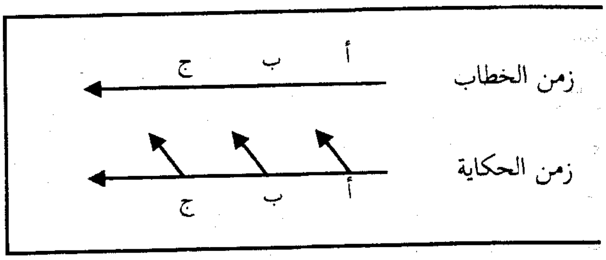
أو ما اصطلح على تسميته بـ « النسق الزمنى الصاعد» (٢٢) ، حيث يتمّ التوازى بين زمنى الحكاية والسرد، إن الأحداث هنا تتتابع كما تتتابع الجمل على الورق فى شكل خطوط تشد سوابقها بنواصى لواحقها ، وهذا مانراه إجمالاً فى الروايات الكلاسيكية بحيث تبدأ بوضع البطل فى إطار معين ، ثم تأخذ فى الحديث عنه من نشأته مروراً بصباه وانتهاءً بزواجه ، وهكذا . إن ترتيب الأحداث بهذا الشكل المتصاعد ، أو لنقل ، المتتالى يوازى زمن كتابتها ، فكلاهما يبدأ من نقطة واحدة لا تلبث إذا نحن عايناها هندسياً أن تتحول لخط يمتد أمامنا من بداية الرواية لنهايتها ، دون انقطاع ولاتوقف يهدف إلى خلق مايعرف بالتأزم الدرامى « la tension dramatique » وتعليق الرغبة فى متابعة تطور الأحداث لدى القارئ إلى حين ، وهو شكل سردى نادرا مانجد الروائيين يستعملونه لما له من مضاعفات سلبية على طبيعة الرواية المكتوبة محولا إياها لنص بلا ذاكرة ، وهو ما نبه إليه بوتور حين قال :

« إذا بذلنا مجهوداً قياسيا فى اتباع النظام الزمنى بدقة متناهية دون الرجوع إلى الوراء ، حصلنا على ملاحظات مدهشة . وهكذا تستحيل كل عودة إلى التاريخ العام ، وإلى ماضى الأشخاص الذين صادفناهم . وإلى الذاكرة ، وبالتالى إلى كل ماهو داخلى ، فيتحول الأشخاص عندئذ بالضرورة إلى أشياء، ولاتعود رؤيتهم ممكنة إلا من الخارج ، وقد يصبح متعذراً حملهم على الكلام . وعلى النقيض من ذلك عندما نستعين ببناء زمنى أكثر تعقيدا ، تظهر الذاكرة كأنما هى حالة خاصة من هذه الحالات » (٢٣) .

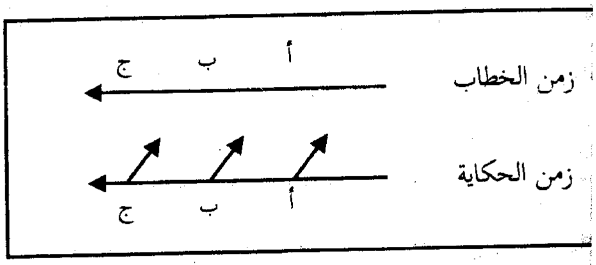
ويمكن التمثيل لهذه الإمكانات بأسهم عمودية تربط بين سهمين أفقيين يعكسان زمنى الحكاية والخطاب فى حالة السرد المتزامن من الآنى أو اللحظى "la narration simultanée" (٢٤):



أسهم مائلة جهة اليسار فى حالة السرد اللاحق « la narration ultérieur (٢٥)



سهم مائلة جهة اليمين فى حالة السرد السابق "La narration antérieur : (٢٦)

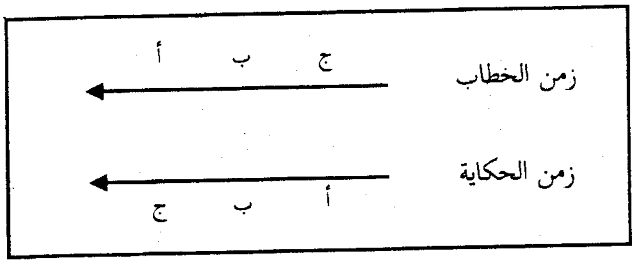


ـ حالة القلب " l'inversion " :

ايسمى « بالنسق الزمنى الهابط» (٢٧) وفيه يعرض ا زمن السرد الأحداث المروية من نهايتها فى رجوع جى هابط إلى أن يصل للبداية . والنموذج لاسيكى لهذه الحالة الروايات البوليسية ــ وخصوصاً روايات اللغز ــ حيث نخبر أولا بالقتل بوصفه فعلا ياً قبل العودة لمعرفة أسباب وقوعه ، مما يخلق نوعاً لتشويق لدى القارىء :

«إن عدم التوازن بين زمن الكتابة وزمن القصة يخلق شيئاً من التشويق ، يتمظهر فى ذلك التلهف لدى القارئ لمعرفة المراحل التى كان هذا السرّ نتيجتها» (٢٨) .

ن التمثيل لهذه الإمكانية بالترسيمة التالية : (٢٩)



جـ ـ حالة الانطلاق من وسط المتن الحكائى: (٣٠)

أو ما يعرف «بالنسق الزمنى المتقطع » (٣١) ، حيث يبدأ السرد من نقطة تأزم درامى قوى وسط المحكى تتشعب بعدها مساراته واتجاهاته الزمنية هبوطاً وصعوداً وتوقفاً ، سعياً منه إلى إلقاء أكبر قدر ممكن من الأضواء الكاشفة على اللحظة المتأزمة الأولى :

«وهكذا لا تعود الكتابة خطّاً مستقيماً بل مساحة نعزل فيها عددا من الخطوط والنقاط أو المجموعات المميزة» (٣٢) .

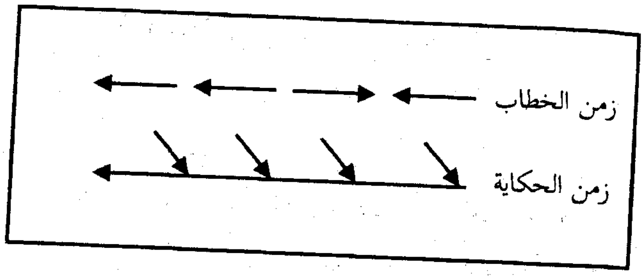
ويمكن اعتبار التضمين «l'enchâssement»بشكليه : العادى ، حيث تتضمن قصة كبرى داخلها قصصا صغرى ، كما هو الحال بالنسبة لـ(ألف ليلة وليلة) ـ مثلا ـ أو الخاص ـ والمعروف باسم الإرصاد "la mise en abyme" (٣٣) ، حيث تتحول القصة الصغرى المتضمنة فى الكبرى :

«لمرآة ، وعندما تأتى القصة المسبقة ـ الكبرى ـ لتتمرأى ـ فيها ، فهى عرضة لأن تسفر عن جزئها الذى تنوى إخفاءه . إنّ الإرصاد فى قصة تتوخى أن تكون ناقصة ، يمكن أن يرى تنازعه ، وقد انجلى عن قدرة كاشفة»(٣٤).

أقول إنّ التضمين بشكليه يمكن اعتباره نوعاً من أنواع السرد المتقطع ، بحيث يتوقف فيه الزمن المتصاعد من الحاضر للمستقبل ويتوارى مفسحا المجال لاستعراض حكايات فرعية أخرى ، ذات مسارات زمنية مخالفة ، خالقا بذلك نوعا :

«من التشويق مبنيا على قهر نهم القارئ فى الوصول إلى مآل الأحداث المتصارعة أمامه»[٣٥].

ويمكن تشخيص هذه الانقطاعات على مستوى زمن الكتابة فى الترسيمة التقريبية التالية :

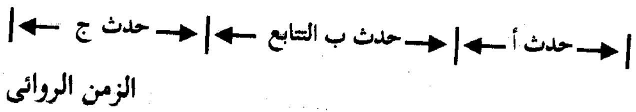


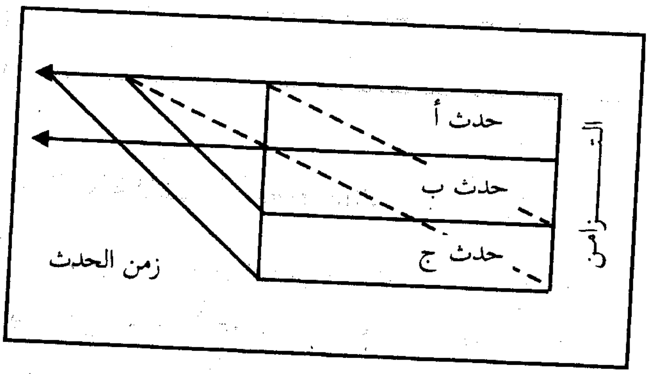
على أننا إذا كنا قد استعرضنا لحد الساعة الأشكال السردية التى يمكن أن يتخذها تنظيم الأحداث المروية على مستوى الخط الزمنى للخطاب الحكائى ، فإن هذه الأشكال على تنوعها لا تخرج فى مجموعها كما يبدو ذلك جليّاً ، عن توظيف صيغتين تعبيريتين مختلفتين هما :

١ـ الاسترجاع : أو مايفضل جـ . جنيت تسميته بـ « analépse » لامتصاص الدلالة النفسية التى قد يوحى بها المصطلح التقليدى المعروف بـ«retrospéction» ويتمثل فى إيقاف السارد لمجرى تطور أحداثه ، ليعود لاستحضار أو استذكار أحداث ماضية ، وهو ينقسم لثلاثة أصناف تبعاً لدرجة ماضوية الحدث المتناول فيه ، وكذا نوعية علاقته بالمحكى الأول « Le récit premier» الذى يعتبره جـ . جنيت بمثابة : «المستوى الزمنى للمحكى الذى على ضوئه يتحدد كلّ تحريف زمنى بوصفه تحريفاً »[٣٦] . وهذه الأصناف هى :

أ ـ الاسترجاع الداخلى «l'analépse interne» :[٣٧]

وهى رجعات يتوقّف فيها تنامى السرد صعوداً من الحاضر نحو المستقبل ليعود إلى الوراء ـ الماضى قصد ملء بعض الثغرات «les éllipses /les lacunes» التى تركها السارد خلفه شريطة ألا يجاوز مداها حدود زمن المحكى الأول ، لتصل لما هو أقدم وأسبق من بدايته ، مما قد يعرض السرد لخطر التكرار والتداخل "la redondance et l'interférence"[٣٨] ، وهذا الصنف قليل فى الروايات الواقعية ، لأنّ الكاتب يتقيد فيها بالتسلسل الزمنى ويراعى تتابع الأحداث حتى يتجنب هذا النوع من الاسترجاع الذى قد ينتج عنه بعض اللبس على مستوى القراءة ، ويحتاجه الكاتب ليعالج به إشكالية سرد الأحداث المتزامنة ، حيث تحتم خطيّة الكتابة تعليق حادث لتتناول حادثاً آخر معاصراً له وهكذا، بحيث يتحول التزامن لتتابع، كما تبين ذلك الترسيمة التالية[٣٩] :





ومثل هذا التعليق يجعل القارىء أثناء قراءة (أ) ينتظر بفارغ الصبر (ب) وأثناء (ب) يتطلع لـ (جـ). إنّه دائما فى تأرجح بين الرضى وعدمه . إنّ الترتيب التعليقى للفقرات السردية التى تقابل حودات متزامنة ينزع إلى إحداث تحول ، إذ ينفجر التزامن لتناوب ينمّى اصطناعياً أهمية كل جزء ، وقد :

«يستخدم الاسترجاع الداخلى أيضا لربط حادث بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ، لم تذكر فى النصّ الروائى من باب الاختصار »[٤٠] .

بـ ـ الاسترجاع الخارجي "l'analépse externe"(٤١):

ويطلق على الاستحضارات التى تبقى فى جميع الأحوال، وكيفما كان مداها ، خارج النطاق الزمنى للمحكى الأول ، خلافا للاسترجاعات الداخلية التى تظلّ منحصرةً داخله ، وتوظف عادة قصد تزويد القارئ بمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى ويجرى من أحداث ، إنّه يمثل نوعا من التمازج والتنافر على مستوى المحكى ، فهو إذن محتوى حكائى مخالف لمستوى المحكى الأول ، ويحتاجه الكاتب كلما قدم شخصيةً جديدةً على مسرح الأحداث ليعرف ماضيها وطبيعة علاقتها بباقى الشخصيات الأخرى ، أو عندما يتعلق الأمر بشخصية اختفت أو غابت عن مسرح الأحداث لفترة زمنية ، ويودّ السارد استحضار ما مرّ بها أثناء هذا الغياب ، كما يستخدمه الكاتب عندما يودّ العودة لبعض الأحداث السابقة التى لا تدخل فى الإطار الزمنى للمحكى الأول ، ولكنها أحداث ماضية يفترض أنها جرت قبله ، وما رجوعه إليها إلا لإعطائها تفسيرا جديداً على ضوء المواقف المتغيرة ، لأنّه كلما ابتعدت الأحداث اختلف معناها ، ومن ثم تصبح المطابقة والمقارنة بين الاسترجاع الخارجي والحاضر الروائى إشارة وعلامة على مسار الزمن وفاعليته .

جـ ـ الاسترجاع المزجى أو المختلط "l'analépse mixte"(٤٢)

وهو أقل تداولاً من الصنفين السابقين ، ويسمى مختلطاً لكونه يجمع بين الاسترجاع الخارجي والداخلى، فهو خارجى باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكى الأول ، وهو داخلى أيضا بحكم امتداده ليلتقى فى النهاية مع بداية المحكى الأول .

٢ ـ الاستباق "l'anticipation" أوما يسميه جـ . جنيت بـ "prolepse" (٤٣) .

وهى تسمية نادرة الاستعمال بالمقارنة مع السابقة لأنها تتنافى وفكرة التشويق التى تكون العمود الفقرى للنصوص السردية الكلاسيكية التى تسعى جادةً نحو تفسير اللغز ، وكذا مع مفهوم السارد الذى يعلّق نهم القارئ فى معرفة مآل الأحداث ، إلى أن تحين الفرصة المواتية لذلك . والشكل الروائى الوحيد الأكثر قابلية وملاءمة لتوظيف هذه التقنية هو «المحكى بضمير المتكلم» (٤٤) ، حيث الراوى يحكى قصة حياته حينما تقترب من الانتهاء، ويعلم ما وقع قبل لحظة بداية القص وبعدها، كما يستطيع الإشارة للحوادث اللاحقة دون إخلال بمنطقية النص ولا بمنطقية التسلسل الزمنى.
وينقسم الاستباق لصنفين :

> «هنا أيضا سنميز دون صعوبة استباقات داخلية «prolepses internes» وخارجية «externes»مادام حد الفضاء الزمنى للمحكى الأول معلوما بوضوح عن طريق المشهد الأخير غير الاستباقى » (٤٥) .

أ ـ الاستباق الخارجى «le prolepse externe» :

وهو عبارة عن استشرافات مستقبلية خارج الحد الزمنى للمحكى الأول على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن يلتقيا طبعا، وهو أقل استعمالاً بالمقارنة للصنف الثانى.

ب ـ الاستباق الداخلى «le prolepse interne»:

وهى استباقات تقع خلافاً لسابقاتها داخل المدى الزمنى المرسوم للمحكى الأول دون أن تجاوزه، مع العلم أنها أكثر استعمالا من الأولى، كما أنها تعرض الخطاب الحكائى كالاسترجاعات الداخلية لخطر التداخل والتكرار، إلا أنها تتميز عنها فى كونها تؤدى دور الإعلان «l'annonce» فى مقابل دور التذكير الذى تلعبه الأخرى «le rappel» . لهذا ارتبطت دائماً، وخصوصاً فى الملاحم الهوميرية، بما أسماه تودوروف بـ «عقدة القدر المكتوب "l'intrigue de prédes tina-tion"(٤٦) باعتبارها نبوءة تتصدر المحكى ، وتحدد بشكل مسبق مصير البطل ، مما يؤدى غالباً لخلق نوع من

التـشـويق يتـخـذ طابع ترقب أو «انتظار ... فى ذهن القـارىء» (٤٧) قد يطول أو يقصر تبعاً لحجم المسافة الفاصلة بين زمن الإعلان عنه وزمن حله .

كيفية ضبط النظام الزمنى لنص حكائى :

لتوضيح الطريقة التى يمكن بواسطتها ضبط النظام الزمنى العام لنص حكائى معين ، سنتخذ من مقطع سردى قصير معقد مقتطفاً من رواية (الأفعى والبحر) لمحمد زفزاف ، فضاء لممارستنا التطبيقية هاته ، يقول :

«كان سليمان قد وصل المدينة الصغيرة التى توجد قرب البحر أول أمس (ت)- وبما أن الحرارة شديدة وقوية فى الدار البيضاء ، فقد أثر ذلك عليه ، وجعله عصبياً لا يطيق العالم من حوله (أ) لذلك نصحه أبوه بأن يذهب إلى هناك ، حيث البحر على الأقل يستطيع أن يعطى الشعور بالانشراح وعفوية الحياة وبساطتها (ب) وقال له بأنه يجد فى انتظاره خالته حليمة (جـ) وسيرتاح من هذا الضجيج الذى حوله (د) ..» ص ٩ .

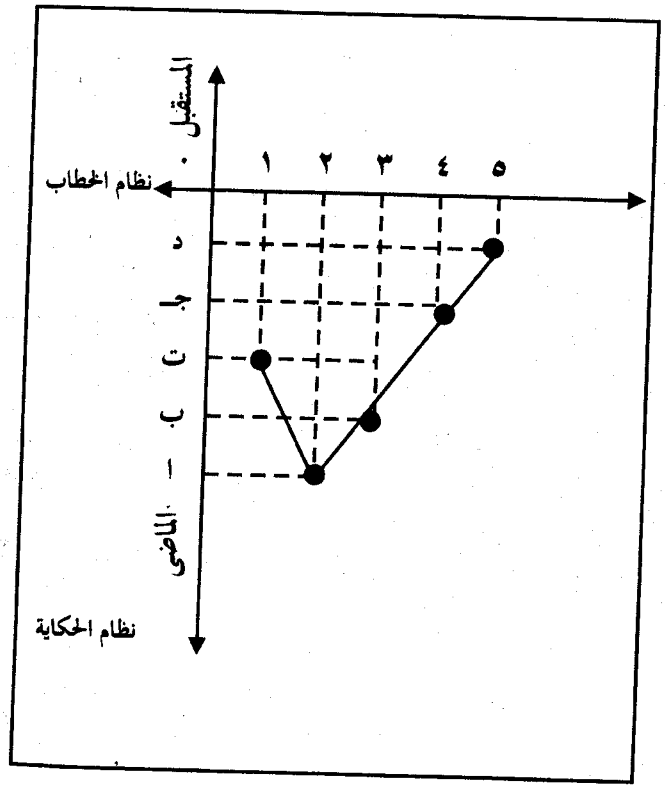
والمقطع كما هو واضح يتكون على مستوى الخطاب من خمس جمل سردية ، نرمز لها بـ (ج .س) مرتبة ترتيباً رقمياً على النحو التالى فوق الخط الزمنى للسرد أو الخطاب :

مقطع سردى [(جـ س ا) + (جـ س ٢)+ (جـ س ٣) + (جـ س ٤) + (جـ س ٥)].

علماً بأن ترتيبها الحقيقى الكرونولوجى على مستوى زمن الحكاية سيكون حسب ترتيب الحروف الهجائية التالى : أ .ب. ت. ج. د. ..... وعليه ، إذا قاطعنا مسارى الزمنين المشكلين للمقطع الحكائى المدروس – وهما زمن الحكاية وزمن السرد — فسنحصل على التركيبة التالية :

[(جـ س ١ = ت) + (جـ س ٢ =أ)+ (جـ س ٣ =ب) + (جـ س ٤ = ج) + (جـ س ٥ = د)].

فإذا وضعنا رسماً بيانياً يتقاطع فيه الخطّان الزمنيان السابقان ، وأعطينا الأول – أى زمن الكتابة – خطاً أفقياً خاصاً به ، مقسما لوحدات رقمية تراعى التتابع الخطى للجمل السردية المكونة للخطاب الحكائى ، وأعطينا الثانى – أى زمن الحكاية – خطاً عمودياً مقسماً حسب الحروف الهجائية بعدد الأحداث المكونة لمتنه الحكائى ، انطلاقاً من نقطة الصفر ، وهى نقطة تقاطعه مع الخط الأفـقى ، التى هى بمثـابة نقطة بداية زمنى الخطاب والحكاية على حد سواء ، فما وقع أسفلها يعد ماضياً تتزايد درجة قدمه كلما ازددنا ابتعادا عن نقطة الصفر ، وما وقع فوقها من أحداث يعد استشرافا نحو المستقبل يزداد إغراقاً كلما ازددنا ابتعادا عن نقطة الصفر ، نقطة تقاطع الخطين الزمنيين السالفى الذكر ، وهكذا نحصل على الرسم البيانى التوضيحى التالى : (٤٨)



بقى أن نشير إلى أنّ مسألةضبط التتابع الزمنى للحوادث تتطلب الاستعانة بالمعطيات النصية بصورتيها ، الصريحة والضمنية من إشارات زمنية ومنطقية ولغوية إلخ.

٢ ـــ الديمومة «la durée» :

يقول جان ريكاردو واصفاً طبيعة الكتابة السردية فى كتابه ـــ (قضايا الرواية الجديدة) :

«إن تطور الحكاية يتأرجح دائما بين حدين متناقضين: الاستطراد الذى يكبح ، والاقتضاب الذى يسرع . وبالقدر الذى تنمو فيه القصة المتخيلة على أنها تشخيص للكتابة التى تبنيها فليس من النادر أن تراهما متوافقين بحسب كل من هذين الإمكانين»(٤٩) .

وهكذا فقد تتراوح سرعة النص الروائى من مقطع لآخر بين لحظات قد يغطى استعراضها عدداً كبيراً من الصفحات، وبين عدة أيام قد تذكر فى بضعة أسطر، فالنص الروائى أو السردى عامة، لا يمكنه أن ينطلق بدون إيقاع «rythme» يتراوح بين السرعة المفرطة، كتلك التى تحدث أثناء الحذف مثلا، والبطء المتناهى أو التوقف الزمنى شبه التام المتمثل فى الوقفات الوصفية، مروراً طبعاً بما بين هاتين الحالتين المتطرفتين من درجات متفاوتة السرعة والبطء تبعاً لاقترابها أو ابتعادها عن هذا الطرف أو ذاك. وهذه الظاهرة ليست بالغريبة عن ممارسة إبداعية معروفة بتعاملها الانتقائى مع المدة الزمنية الخاصة بالمتن الحكائى الذى تعتمده مادة وموضوعاً لها، ما دامت فتراته وأحداثه ليست كلها على المستوى نفسه من الأهمية:

«إن غاية القصة اليومية تكمن بالتأكيد فى ألا تحتفظ سوى بالمهم، أى ما كان ذا دلالة، وما يمكن أن يحل محل الباقى لأنه يدل عليه، وبالتالى تستطيع ترك الباقى فى طىّ الكتمان؛ فتطيل الكلام فى الأساسى، وتمر مرور الكرام على الثانوى، ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التى يستغرقها الحادث وقيمته المعبرة هى فى أكثر الحالات وهم محض»(٥٠) .

وقد حاول بعض المنظرين ضبط هذه المراوحة فى إيقاع سرد الحوادث ، على غرار ما هو متبع فى قياس السرعة ، وذلك عبر إقامة تقابل بين زمن الحكاية مقاسا بالساعات والسنوات ، وزمن الكتابة مقاسا بالسطور والصفحات والفصول ، وهكذا :

« فسرعة المحكى ـ الخطاب ـ ستحدد بالعلاقة بين ديمومة الحكاية ، مقاسة بالثوانى والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات، وطول النص ، مقاسا بالأسطر والصفحات»(٥١) .

ودون أن ندعى بأى شكل من الأشكال التمكن دائما من التحليل الدقيق التفصيلى لهذا الإيقاع، نظراً لافتقار النصوص غالباً فى بياناتها الصغرى للإشارات الزمنية المساعدة على ذلك ، تبقى مسألة التوصل إلى نسب تقديرية على مستوى الوحدات السردية الكبرى ، مع ذلك، أمراً ممكنا ، لا يخلو من أهمية دلالية . وقد تمكن المنظرون من ضبط أربع حالات أساسية لإيقاع السرد ، إعتماداً على العلاقات المختلفة التى تقيمها مدة المقطع السردى الواحد بحجمه النصى ، وهى الحذف ، المشهد، الوقفة والخلاصة :

« هذه الأشكال الأربعة الأساسية للحركة السردية ، التى سنسميها من الآن فصاعدا ، بالحركات السردية الأربع ، هى : الطرفان المتباعدان اللذان أتينا على ذكرهما ـ الحذف والوقفة الوصفية ـ وحالتان وسطيتان: المشهد ويكون فى غالب الأحيان ـ حوارياً ـ وقد لاحظنا أنه يحقق التعادل الزمنى التوافقى بين المحكى والحكاية ، ومايسميه النقد الإنجليزى

بـ «summary» ... الذى سنترجمه بالمحكى المقتضب أو المختصر «le récit sommaire» ... وهو شكل ذو حركة متنوعة (بينما الأشكال الثلاثة الأخرى لها حركة محددة، على الأقل من حيث المبدأ)، تغطى بمرونة كبيرة كل الفضاء الواقع بين المشهد والحذف»(٥٣).

ويمكن الترميز لهذه الحالات الأربع من الإيقاع السردى بالمعادلات التالية: حيث الرمز (ز خـ) يعنى زمن الخطاب، أمّا الرمز (ز حـ) فيعنى زمن الحكاية بينما العلامتان (<، >) فتدلان بالتوالى على أكبر وأصغر، والعلامة (OO) تعنى اللانهائية، وبذلك نحصل على الخلاصات التالية:

(_ الوقفة = مساحة زمن الخطاب = OO

زمن الحكاية = ٠

إذن مساحة الخطاب OO > من زمن الحكاية،

_ المشهد = مساحة الخطاب = زمن الحكاية،

_ الخلاصة = مساحة الخطاب < من زمن الحكاية،

_ الحذف = مساحة الخطاب =٠

زمن الحكاية = OO

إذن مساحة الخطاب < OO زمن الحكاية) (٥٣).

فماذا عن طبيعة كل حالة من هذه الحالات، وبالتالى ما الوظائف والأدوار التى يتوخاها الكاتب أو السارد من وراء استعمال كل واحدة منها؟

أ _ **الحذف**: ويسميه جـ چنيت بـ «l'éllipse»(٥٤). أمّا تودوروف فيطلق عليه «l'escamotage»(٥٥). وقد ترجمته سيزا قاسم بـ «الثغرة»(٥٦) بينما ترجمه موريس أبو ناصر بـ «الحذف»(٥٧) ونظراً لما تعرفه الترجمة الأخيرة من انتشار واسع بين المهتمين، فقد آثرنا أن نحتفظ بها مقابلاً عربياً للمصطلحين الفرنسيين السابقين تلافياً لكل لبس أو تشويش. والحذف أقصى سرعة ممكنة يركبها السرد، وتتمثل فى تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها، وكأنها ليست جزءاً من المتن الحكائى. إنّه حسب تعريف تودوروف: «وحدة من زمن الحكاية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة»(٥٨). أو هو إن شئنا استعمال عبارات ميشال بوتور، ذلك:

«البياض أى وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين فى الزمن، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة، سرعة تمحو كل شىء، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض، أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية» (٥٩).

وينقسم إلى نوعين:

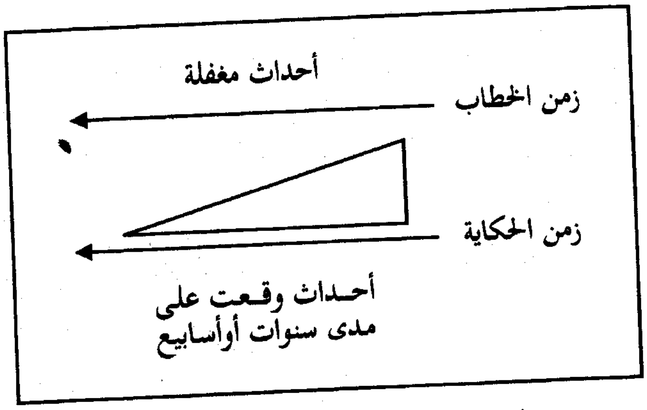
(أ) حذف محدد«ellipse déterminée» (٦٠) وهو الذى يشير فيه الكاتب بعبارات موجزة جدا لحجم المدة المخصومة على مستوى الحكاية كأن يقول مثلا: «بعد مرور سنتين» أو «بعد مرور ثلاثة أسابيع» إلخ ... وهى تقنية توجد بكثرة فى روايات بلزاك Balzac الواقعية.

(٢) حذف غير محدد «ellipse indéterminée»(٦١) حيث ينتقل بنا السارد من فترة لأخرى دون أن يكلف نفسه عناء تحديد حجم المدة الزمنية المتخطاة. أما على المستوى الشكلى، فيمكننا أن نميز فى الحذف صنفين هما:

١ـ الحذف الصريح «l'ellipse explicite» (٦٢) ويعرف بإشارة الكاتب الصريحة إليه.

٢ـ والحذف الضمنى «l'ellipse implicite»(٦٣). وهو حذف لا يصرّح به الكاتب على عكس السابق، وإنما يترك مسألة استخلاصه والتعرف عليه لمؤهلات القارىء وذكائه.

ويمكن تشخيص الحذف فى الرسم التوضيحى التالى (٦٤) :



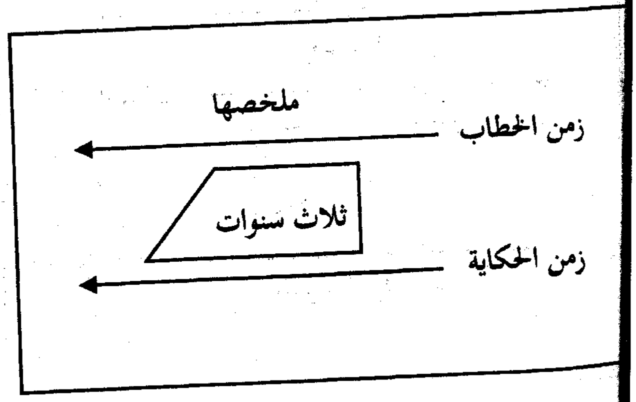
وهو الترجمة العملية للمعادلة التى وضعها له جـ. جنيت :

«الحذف : زمن الخطاب = ٠

زمن الحكاية = مدة لا متناهية ، إذن : زمن الخطاب ‹ 00 زمن الحكاية» (٦٥) .

بـ ـ الخلاصة :

مقابل لما يصطلح عليه جـ . جنيت «sommaire» (٦٦) وتودوروف «résumé» (٦٧) . وهى شكل من أشكال السرد يكمن فى تلخيص حوادث عدة أيام أو عدة شهور أو سنوات فى مقاطع معدودات أو فى صفحات قليلة ، دون الخوض فى ذكر تفاصيل الأشياء والأقوال . أو هى كما قال تودوروف : «وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة» (٦٨) . ومعادلتها الرمزية كما حددّها جـ . جنيت تتمثل فى كون «زمن الخطاب ‹ من زمن الحكاية » (٦٩) . وهو ما يمكن توضيحه فى الرسم التالى (٧٠) :



وتستعمل الخلاصة فى السرد لأداء وظائف مختلفة، حاولت سيزا قاسم فى كتابها (بناء الرواية) تجميعها فى النقط الستة التالية :

« وللتلخيص عند الواقعيين وظائف عدة منها :

١ ـ المرور السريع على فترات زمنية طويلة .

٢ ـ تقديم عام للمشاهد والربط بينها .

٣ ـ تقديم عام لشخصية جديدة .

٤ ـ عرض الشخصيات الثانوية التى لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية .

٥ ـ الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية ، وما وقع فيها من أحداث .

٥ ـ تقديم الاسترجاع » (٧١) .

جـ ـ المشهد : ويسميه جـ . جنيت بـ «scéne» (٧٢) بينما يسميه تودوروف بـ "le style di-rect" (٧٣) وهو عكس الخلاصة ، فإذا كانت هذه الأخيرة اختصارا لأحداث عدة فى أقل عدد من الصفحات ، فإن المشهد عبارة عن تركيز وتفصيل للأحداث بكل دقائقها، ولم لا وهو يتمحور حول الأحداث المهمة المشكلة للعمود الفقرى للنص الحكائى ، عكس التلخيص الذى يعمل على تقديم المواقف العامة والعريضة فقط . فلا غرابة بعد هذا كله إذا ما وجدنا المؤلف يترك الأحداث تتحدث عن نفسها دون تدخل منه، مما يكسب هذه المقاطع طابعا مسرحيا « showing » مقابل الطابع السردى الصرف « telling » الذى تتصف به الخلاصة ، وهو ما ينعكس على مستوى القراءة فى شكل إحساس بالمشاركة فيما يحدث :

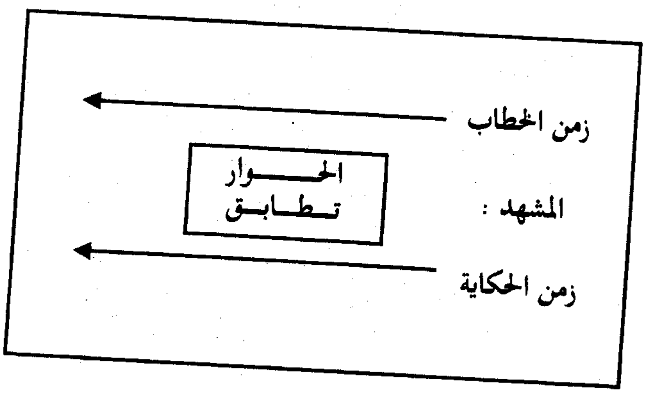
« يعطى المشهد للقارئ إحساسا بالمشاركة الحادّة فى الفعل ، إذ إنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما يقع بالضبط، فى لحظة وقوعه نفسها . ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التى يستغرقها صوت الروائى فى قوله ،

لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة، ويقدم الراوى دائما ذروة سياق من الأفعال وتأزمها فى مشهد »(٧٤) .

ولعل هذا مادفع تودوروف ليعرفه على النحو التالى: «إذا ما وحدة من زمن الحكاية قابلت وحدة مماثلة من زمن الكتابة» (٧٥) . وهو ما لا يتحقق ، فى نظر البعض ، إلا عن طريق الأسلوب المباشر فى نقل الحوارات المتبادلة بين الشخصيات دون تدخل من السارد ، الذى وصفه ريكاردو ، بقوله :

«ومع الحوار ينشأ ذلك اللون من المساواة بين الجزء السردى والجزء القصصى حالة من التوازن » (٧٦) .

فى شكل ـ تعادل مواضعاتى-"égalité convention-nelle" مادام الخطاب لا يمكنه أن يعكس لنا السرعة التى يتم بها تلفظ هذه الأقوال من قبل المتكلمين، وقد وضع جـ . جنيت لهذه الحالة المتوازنة «l'isochronie» بين زمنى الحكاية والخطاب المعادلة التالية : «المشهد : زمن الخطاب = زمن الحكاية» (٧٧) . ويمكن ترجمتها بالشكل التوضيحى التالى(٧٨) :



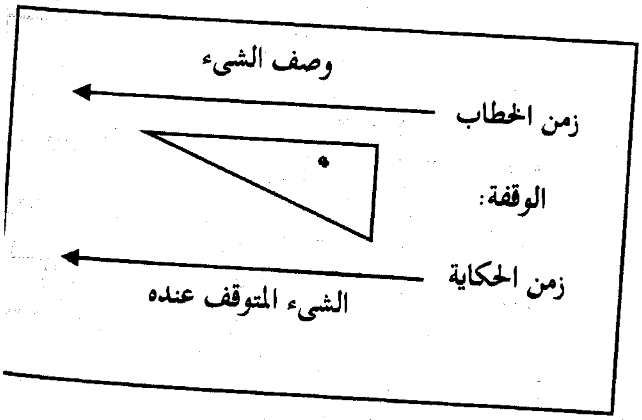
٣ ـ الوقفة : ويسميها جـ . جنيت بـ «pause» (٧٩) . بينما يطلق عليها تودوروف «l'analyse» (٨٠) وهى تقنية سردية على النقيض من الحذف ، لأنها تقوم ، خلافاً له، على الإبطاء المفرط فى عرض الأحداث ، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامى ، مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات، كما هو الحال بالنسبة لبعض روايات بلزاك Balzac الواقعية على سبيل المثال :

« قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف، نحن إذْ ذاك نطالع وصفاً؛ ذلك أنّ الشئ يقوم فى ضرب الثبات، وبما أنّ الكتابة، على الأقل فى مستواها الابتدائى الذى ننظر منه هنا، وحيدة السطر، فإن الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى الزمنى للعمل الروائى»(٨١) .

أى أننا هنا لا نبقى كما كنا فى السابق أمام حكى، وإنما نصبح أمام وصف. والفرق بين الاثنين جد واضح كما أشار لذلك جيرار جنيت فى إحدى مقالاته المعنونة بـ حدود المحكى frontières du recit بقوله :

«فى النهاية تجب ملاحظة أن كل الاختلافات التى تفصل الوصف عن السرد هى اختلافات فى المضمون ... فالسرد la narration يتعلق بأعمال أو أحداث تعتبر إجراءات محضة، ومن ثم تؤكد المظهر الزمنى والدرامى للمحكى، خلافا للوصف، لأنه يتأخر مع أشياء وكائنات معتبرة فى لحظتها، ويتصور الإجراءات ذاتها مشاهد، فيبدو بذلك كأنه يوقف مجرى الزمن، ويعمل على تأسيس المحكى فى المكان» (٨٢) .

ويمكن التمثيل لذلك بالرسم التوضيحى التالى(٨٣) :



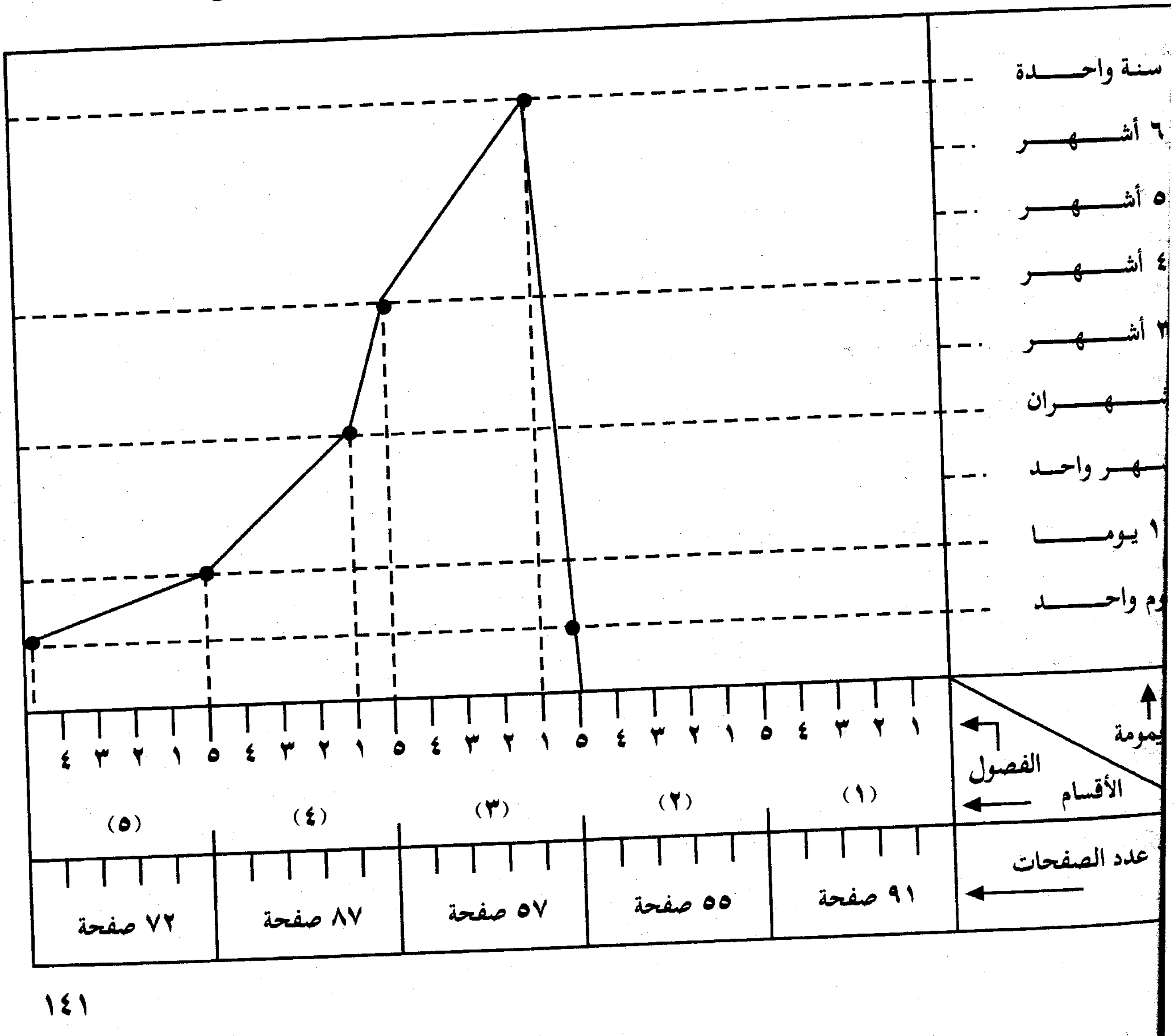
وهو ما عبر عنه تودوروف بقوله: «إذا قابلت وحدة من زمن الحكاية وحدةً أكبر منها من زمن الكتابة» (٨٤)، وبذلك تتخلى الحكاية عن مكانتها للكتابة، بما هى فعل، فى أن تصبح الوسيلة والغاية فى الوقت نفسه، من وراء العمل الإبداعى، كما عبر عن ذلك ريكاردو قائلا:

«فعندما يعلو شأن محور السرد على حساب محور القصة المتخيلة، نتبين كيف أن الرواية تكف عن أن تكون كتابة قصة لتصبح قصة كتابة» (٨٥).

وهو ما تتوخاه الموجة الجديدة فى الكتابة الروائية.

كيفية ضبط ديمومة نص حكائى :

كما سبق أن فعلنا ذلك بخصوص نظام الزمن السردى، سنحاول الآن إلقاء نظرة على الطريقة العملية التى يتم بها ضبط بنية ديمومة نص حكائى معين، نفترض أنه يتكون من ٢٥ فصلا موزعة على خمسة أقسام بمعدل خمسة فصول للقسم الواحد، كما أن كل قسم يشغل عدداً معينا من الصفحات يختلف من قسم لآخر، ويغطى مدداً زمنية تختلف هى الأخرى باختلاف هذه الأقسام كذلك، وتتراوح بين اليوم الواحد والأسبوع والشهر فالسنة، على أن توضح المعلومات النصية على المحور الأفقى للرسم بينما ينفرد المحور العمودى بتحديد المدد الزمنية الخاصة بالمقاطع أو الفصول أو الأقسام السردية التى نود ضبطها، كما يتجلى ذلك فى الرسم البيانى التالى (٨٦) :



٣ ـ التواتر « la fréquence » :

ويتعلق الأمر هنا بمسألة تكرار بعض الأحداث من المتن الحكائى على مستوى السرد، وقد ظلت هذه القضية، ولوقت متأخر جداً، خارج إطار الدراسات النقدية والتنظيرية للرواية، بالرغم من كونها تشكل مظهراً من المظاهر الخاصة ببنية زمن الخطاب، ما دام ليس هناك ما يمنع الفعل من الوقوع أو الوقوع المتجدد مرات ومرات، كطلوع الشمس مثلا، والشيء نفسه ينطبق على الملفوظ السردى «l'énoncé narratif» الذى بإمكانه هو الآخر نقل الفعل وإعادة نقله إلى ما لانهاية، كقول السارد مثلا : «جاء محمد ليلا، جاء محمد ليلا، جاء محمد ليلا ..» إذن ما دام الأمر كذلك، فإن مبدأ الجمع بينهما ـ أى بين الحدث المحكى والملفوظ السردى المتكررين ـ أمر وارد وقد حدد جيرار جنيت احتمالات هذا التقاطع فى أربع حالات :

«بين هذه الإمكانات ـ لتكرار ـ الأحداث المسرودة بالحكاية والملفوظات السردية للمحكى يتأسس نسق من العلاقات التى يمكن مسبقاً إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجاً بسيطاً للاحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين: حدث مكرر أم لا، ملفوظ مكرر أم لا» (٨٧).

وهذه الحالات الأربع هى :

« بشكل بيانى مبسط، يمكن القول بأن محكيا كيفما كان يمكنه أن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وس مرة ما حدث س مرة، وس مرة ما حدث مرة واحدة، ومرة واحدة ما حدث س مرة » (٨٨).

وهكذا وبخصوص الحالة الأولى وهى أكثر انتشارا، لدرجة أنها تعتبر خارج نطاق المفهوم الذى وضعه ج.جنيت للتواتر، لأنها لا تشكل أى تكرار، لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية، ويسميها المحكى الفردى «le récit singulatif »، (٨٩) ويرمز لها، بـ (١ خطاب = ١ حكاية) (1 R = 1 H) .

أما الحالة الثانية المتمثلة فى سرد « س » مرة لحدث وقع « س » مرة « س خطاب = س حكاية » كأن يقول السارد مثلا : «نام على اليوم مبكراً»، ونام اليوم التالى مبكراً، ونام اليوم ما بعد التالى مبكراً أيضا» إنّ هذا الصنف من التكرار أو التواتر يعتبره ج . جنيت كالسابق محكياً فردياً «récit singulatif» بحكم التساوى الحاصل فى عدد مرات وقوع الحادثة المحكية ومقابلها على المستوى النصى .

أما الحالة الثالثة ، وهى حالة حكى « س » مرة لما حصل مرة واحدة فقط (س خطاب = حكاية) كأن يقول السارد مثلا : (نام على اليوم متأخرا ، نام على اليوم متأخرا ، نام على اليوم متأخرا) وللتذكير فإن هذا الشكل السردى أكثر انتشارا واستعمالا من طرف المبدعين المعاصرين ، كما يعكس ذلك الفصل الخاص بوصف حادث موت ذات المائة رجل فى رواية (الغيرة) (la Jalousie) لآلان روب جرييه A. R. Grillet مثلا. ويمكن أن نجد أيضا فى روايات زفزاف وبالأخص منها (المرأة والوردة) أكثر من دليل على صحة ما نذهب إليه. وقد يحدث أحيانا أن تحكى « س » مرة واقعة حدثت مرة واحدة، لا بتنوع أسلوبى فقط ، ولكن أيضا باختلاف فى وجهات النظر «les points de vue » كما هو معروف فى الروايات البوليسية ، حيث يتم الاستماع للشهود ، الذين يحكى كل واحد منهم الجريمة من منظوره الخاص ، وقد اتبع جبرا إبراهيم جبرا هذا الأسلوب فى روايته المعنونة بـ (السفينة) . وتسمّى هذه الطريقة السردية بالرؤية المجسمة "la vision stéréoscopique" (٩٠) لما توفره للقارئ من معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود من جميع جوانبه. وقد أطلق ج.جنيت على هذه الحالة من التواتر «المحكى التكرارى «le récit répététif» تمييزا لها عن الحالتين السابقتين

أما الحالة الرابعة والأخيرة التى يحكى فيها مرة واحدة ما وقع « س » مـرة (١ خطاب = س حكاية). وبعـودتنا لمثال الحالة الثانيـة: « نام على اليوم مبكراً، ونام اليوم التـالى مبكراً، ونام اليـوم مـا بعـد التـالى مـبكراً أيضـا» سنلاحظ أنّ المؤلف فى حالة مثل هذه يكون مخيّراً بين صيغتين تعبيريتين، فإما أن يستعمل الصيغة السابقة، وإما أن يعوضهـا بصيغة تعبيرية أخرى يتفادى فيهـا التكرار، ويختـزله فى جـملة واحـدة مع إشـارة تدل على تواتر الفعل، كأن يقول مثلا: «طيلة أيام الأسبوع، كان على ينام مبكراً» أو « كان على ينام مبكراً الأسبوع كله»، وهو شكل تعبيرى تقليدى جد منتشر، بحيث :

«يمكن أن نعثر على نماذج له منذ الملاحم الهـومـيـرية، وكـذا على طول تاريخ الرواية الكلاسيكية والحديثة» (٩١).

وقـد أطلق عليـه ج .جنيت اسم المحكى التكرارى المتمـاثل «le Récit itératif» (٩٢). ويستعمل فى الغالب لتزويد القارئ بخلفيـة عامة تؤطر الحدث الفريد المهم، ومن ثم فإن وظيفته ثانوية.

الهوامش:

(١) انـظـر : T. Todorov, et, 0, Ducrot, **Dictionnaire encyclopédique des sciences De langage**, éd : Seuil, coll, Points, 1972, p:400.

(٢) انـظـر: T. Todorov, et O, Ducrot, op, cit, p: 400 .

(٣) سيزا قاسم : **بناء الرواية** الطبعة الأولى ١٩٨٥، دار التنوير، بيروت، ص : ٣٣ .

(٤) ميشال بوتور : **بحوث فى الرواية الجديدة** ، ترجمة : فريد أنطونيوس، سلسلة (زدنى علما)، عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية ١٩٨٢، ص : ١٠١.

(٥) انظر : Francis Vanoye : **Le récit filmique** : éd, Seuil, p : 168.

(٦) انظر : R. Bourneuf et. R. Quellet, **l'univers du roman**, éd. P. U. F. p: 142

(٧) انظر : Jean Francois Halté. André Petitjean : **Pratique du técit**. C. E. D. I. C. Textes et non textes, P : 189.

(٨) عبد الفتاح كيليطو **الأدب والغرابة** ، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الأولى، مايو ١٩٨٢، ص : ٣٤ _ ٣٥.

(٩) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.

(١٠) انـظـر : B. Valette, **ésthétique du roman moderne**, éd: Nathan, p: 53.

(١١) انظر : G. Genette, **figures III**, éd: Seuil 1972, p: 78.

(١٢) G. Genette: op, cit, p: 78

(١٣) **نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانيين الروس**، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ومؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى ١٩٨٢، ص ١٩٢.

(١٤) انـظـر : T. Todorov: **(Les catégories du récit littéraire)** in l'analyse structurale du récit, communications 8, éd, Seuil, col, points, 1981 p: 145.

(١٥) انـظـر : J. Francois. A. petitjean, op, cit, p: 70.

(١٦) سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: ٥٠، ٥١ .

(١٧) **نصوص الشكلانيين الروس**، سابق، ص: ١٨٦.

(١٨) **نصوص الشكلانيين الروس**، سابق، ص: ١٨٦.

(١٩) **سيزا قاسم**، سابق، ص: ٣٧.

(٢٠) G. Genette: op, cit, p: 78.

(٢١) T. Todorov, et O, Ducrot, op, cit, p: 401

(٢٢) موريس أبو ناضر — **الألسنية فى النقد الأدبى**، دار النهار للنشر ، بيروت سنة ١٩٧٩، ص: ٨٨.

(٢٣) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٨.

(٢٤) B. Valette, op, cit, p: 49.

(٢٥) انظر : B. Valette, op, cit, p: 48.
(٢٦) انـظـر : T. Todorov, et, O. Ducrot, op, cit, p: 401 .
(٢٧) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٨٦.
(٢٨) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٩٢.
(٢٩) B. Valette, op, cit, p: 48 .
(٣٠) op, cit, p: 48 .
(٣١) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٨٩.
(٣٢) ميشال بوتور، سابق، ص: ٩٩.
(٣٣) جان ريكاردو، **قضايا الرواية الجديدة**، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: ٢٦١.
(٣٤) جان ريكاردو، مرجع سابق، ص: ٢٧٨ ـ ٢٧٩.
(٣٥) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ٩٢.
(٣٦) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90
(٣٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90
(٣٨) انظر : G. Genette, op, cit, p: 91
(٣٩) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٧
(٤٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٥٨ .
(٤١) انظر : G. Genette, op, cit, p: 90.
(٤٢) انظر : G. Genette, op, cit, p: 100.
(٤٣) G. Genette, op, cit, p: 105.,
(٤٤) G. Genette, op, cit, p: 106.
(٤٥) G. Genette, op, cit, p: 106.
(٤٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٦١ .
(٤٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 111 .
(٤٨) انـظـر : J. M. ADAM, **Le récit, que sais-je**? No. 2149, p: 41.
(٤٩) انظر جان ريكاردو، سابق، ص: ٣٨ ــ ٤٧
(٥٠) انظر ميشال بوتور ، سابق، ص: ١٠٢
(٥١) G. Genette, op, cit, p: 122
(٥٢) G. Genette, op, cit, p: 128
(٥٣) G. Genette, op, cit p: 128
(٥٤) G. Genette, op, cit, p: 139.
(٥٥) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٥٦) سيزا قاسم، سابق، ص: ٨٩ .
(٥٧) موريس أبو ناضر، سابق، ص: ١٠١ .
(٥٨) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٥٩) انظر ميشال بوتور ، سابق، ص: ١٠١
(٦٠) G. Genette, op, cit, p: 139.
(٦١) G. Genette, op, cit, p: 139.
(٦٢) G. Genette, op, cit, p: 139.
(٦٣) G. Genette, op, cit, p: 139.
(٦٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦ .
(٦٥) G. Genette, op, cit, p: 128.
(٦٦) G. Genette, op, cit, p: 131.
(٦٧) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٦٨) T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .
(٦٩) G. Genette, op, cit, p: 128.

(٧٠) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.

(٧١) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٨.

(٧٢) انظر : G. Genette, op, cit, p: 141.

(٧٣) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٧٤) سيزا قاسم، سابق، ص: ٩١.

(٧٥) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٧٦) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٣.

(٧٧) انظر : G. Genette, op, cit, p: 128.

(٧٨) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.

(٧٩) انظر : G .Genette, op, cit, p: 133.

(٨٠) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٨١) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٤.

(٨٢) انظر : G. Genette, **figures II**, éd: points, p: 59.

(٨٣) سيزا قاسم، سابق، ص: ٧٦.

(٨٤) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p : 401 .

(٨٥) جان ريكاردو، سابق، ص: ٢٥٥.

(٨٦) انظر : B. Valette, op, cit, p: 51-52.

(٨٧) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.

(٨٨) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.

(٨٩) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 146.

(٩٠) انظر : T. Todorov, et, O, Ducrot, op, cit, p: 401.

(٩١) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 148.

(٩٢) انظر : G .Genette, op, cit, 1972, p: 148.